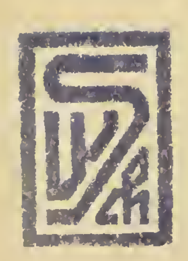


DIE BILDMAESSIGE PHOTOGRAPHIE

DRITTES·HEFT·1905·

FIGUR·UND·STAFFAGE





Künstlerphotographie. Staffagestudie.

DIE BILDMÄSSIGE PHOTOGRAPHIE.

Die „Bildmäßige Photographie" erscheint in **vierteljährlichen** Lieferungen in Form und Umfang des vorliegenden Heftes. Sie wird nur sorgfältig ausgewählte Bilder internationalen Charakters enthalten und die einzelnen Darstellungsgebiete der Photographie illustrieren. o o o o o o o o o o o o o o o o o o

Die erste Lieferung behandelt:

Die Landschaft in der Photographie,

die zweite Lieferung:

Das Bildnis,

die dritte Lieferung:

Figur und Staffage,

die vierte Lieferung:

Straße und Architektur.

Im Text werden Erläuterungen zu den jeweiligen Abbildungen gegeben. o o o o o o

Die „Bildmäßige Photographie" ist zum Subskriptionspreise von 4 M. pro Lieferung durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die einzelne Lieferung kostet 5,50 M.

Adresse der Schriftleitung:

F. Matthies-Masuren,

Halle a. S., Mühlweg 19.

Verlag von **Wilhelm Knapp** in Halle a. S.

Lieferung IV: „Straße und Architektur"

erscheint im Januar 1906.

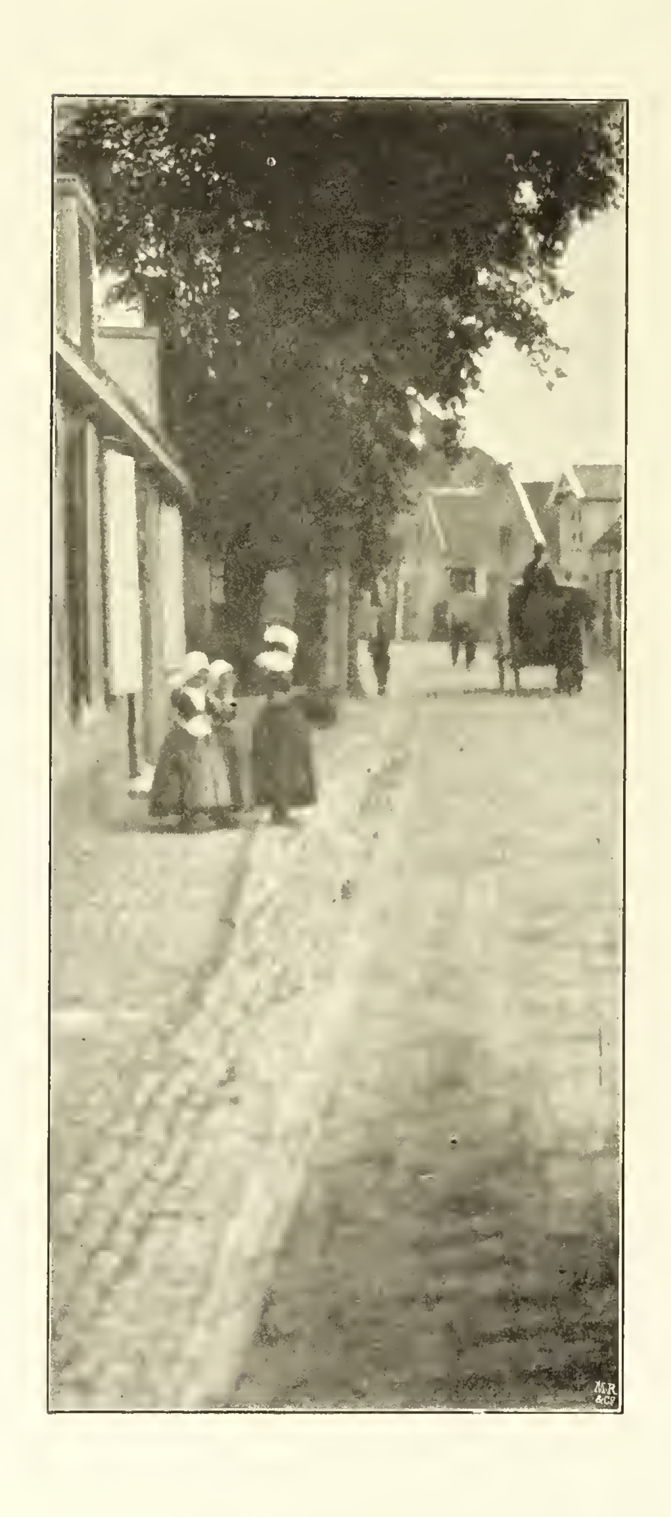
Verzeichnis der Abbildungen im Text und der Tafeln.

Figur und Staffage.



In dem engen Rahmen dieser Schrift ist es nur möglich, in Umrissen das weite Thema Figur und Staffage in der Photographie zu behandeln. Im übrigen müssen wir auf das schon früher erwähnte Buch „Die bildmässige Photographie“ verweisen.

Wie bei dem reinen Landschaftsbilde und dem Porträt, so sind auch bei Anwendung der „Figur und Staffage“ die Grundregeln über die inneren und äusseren Bedingungen der künstlerischen Photographie dieselben. Sie beziehen sich auf den Naturausschnitt, der das eigentliche Motiv klar zum Ausdruck bringen soll, auf das Ausgleichen und das harmonische Verhältnis der Tonwerte und auf eine bestimmte Führung der Hauptlinien. Alles in allem heisst das nichts anderes, als des Willkürlichen in der photographischen Naturabschrift Herr zu werden suchen. Das klingt einfacher als es ist.



Die meisten Photographen werden sich gar nicht dessen bewusst, dass sie lediglich Diener ihres Materials sind, dass sie mit ihrem „treuen und ehrlichen Streben", die Schönheiten der Natur so wiederzugeben, wie sie sie sehen, nicht mehr oder nichts anderes erreichen können, als die chemisch-physikalischen Mittel ihnen erlauben. Und wie anders die Linse zeichnet, als das menschliche Auge sieht, darüber haben wir schon früher gesprochen.

Der gewöhnliche Photograph sieht nicht mit seinen Augen, sondern mit seiner Linse, die nur die Tatsache abschreibt, nur in seltenen Ausnahmen dringt er z. B. zu dem Bewusstsein der Gegensätze von hell und Dunkel, Kalt und Warm



oder zur Erkenntnis und Hervorhebung des Wesentlichen vor. Wohl ist es denkbar, dass er allein mit Überlegung und sorgfältiger Beobachtung das Wesentliche in einem Stück Natur herausfühlt. Dieses Gefühl zu haben, ist aber noch nichts Besonderes. „Beobachten ist noch keine Kunst.“ Sie beginnt erst mit dem Versuch, das Geschaute wirkungsvoll und lebenswahr auf die Fläche zu übertragen. Das Geschaute, die Erscheinung also, und nicht die Tatsache! Hält der Photograph sich nur an die Tatsache, so leistet er mechanische Arbeit. Würde er über diese Dinge reichlicher nachdenken, dann würde auch die Entwicklung der künstlerischen Photographie mit der Ausbreitung der Photographie besser Schritt halten.

Heute ist es so, dass man in jedem Jahre drei, vier Ausstellungen zu sehen bekommt mit hunderten von Bildern, ohne von einer Entwicklung, einer Verfeinerung des Blicks für Linie und Ton etwas zu merken. Man beschränkt sich auf das Mitmachen der Mode, farbige und monochrome Gummidrucke, Porträts mit aufgestütztem Arm vor dunklem Hintergrund, Landschaften mit abgeschnittenen Bäumen herzustellen oder durch kokettes Placieren der Photographie auf den Karton, der oft viermal so gross ist wie der Abzug, zu wirken u. a., Äusser-



lichkeiten, Spielereien, die gar keinen Zweck haben für den betreffenden Photographen, die aber der Entwicklung der Anschauungen hinderlich sind. Man studiert zu wenig die Natur, noch weniger beschäftigt man sich mit tüchtigen Werken der Malerei, die so viel Anregung geben, so sehr zur Selbsterziehung, so wesentlich zum Verständnis der wenigen grundlegenden Regeln beitragen können.

Immer wieder möchte man dem Photographen empfehlen, die Kultur des Auges systematisch zu pflegen (siehe „Die bildmässige Photographie", S. 7 u. 79). Die Schulung des Auges steht an oberster Stelle aller Bedingungen zur Erzielung



bildmässiger und lebendiger Wirkungen in der Photographie. Der erzogene Blick sieht die Dinge ganz anders als das gewöhnliche Auge, das sie meist nur streift, er entdeckt, geht der Erscheinung nach auf Umriss, Bewegung, Farbe. „Zwischen Steinen, Bäumen und Büschen wird er plötzlich durch eine Kleinigkeit überrascht“, die den Anstoss zum Eingehen auf die nähere Umgebung gibt und schliesslich zum Ausgangspunkt für ein Bild wird. Der so beobachtende Photograph findet seine besten Motive, fast ohne etwas verändern zu müssen, fertig in der Natur vor, er hat nur nötig, sie zu nehmen. „Seine besten Projekte und Berechnungen gehen dagegen meistenteils in die Brüche, während, wenn er aus dem, was die Natur ihm zufällig bietet, Vorteil zu ziehen weiss, er zu den originellsten Dingen kommt.“ Er braucht sich nicht zu zwingen, nicht krampfhaft nach Vorwürfen zu suchen, die Wiesen, Felder und Wälder, die Strassen und Märkte, Haus und Garten, die Ufer der Flüsse und der Strand des Meeres sind für helle Augen eines Photographen unerschöpflich.

Es sind mancherlei Vorschläge gemacht worden, nach welchen der Photograph beim Erfassen oder Arrangieren figuraler Scenen Erfolge erzielen soll. Einer lautet, der Photograph müsste wie der Künstler zunächst in der Vorstellung sich über das Bild völlig im Klaren sein, es womöglich flüchtig skizzieren, danach in der geeigneten Umgebung, dem Milieu, die Figuren stellen und dann photo-



graphieren. Einer der bekanntesten Amateure, der für diese Methode eingetreten ist, schrieb aus seinen Erfahrungen darüber: „Manches Mal muss man ganz unglaubliche Forderungen an die Modelle stellen, und es bedarf erst eines richtigen Trainings (! D. H.), damit sie in der gestellten Pose während der Expositionszeit zu verharren im stande sind. Es ist nicht selten vorgekommen, dass über 60 Sekunden Expositionszeit gebraucht wurden. Die Willigkeit der Modelle spielt durchaus eine bedeutende Rolle, sie müssen gleichsam von der Empfindung des Künstlers influiert werden, sie müssen mitspielen. Mit einem widerwilligen Modell wird man nie ein vollkommenes Bild erzielen." Also eine Art Regisseur soll der Photograph sein, der die Menschen wie Gliederpuppen behandelt, sie so lange eine bestimmte



Bewegung wiederholen lässt, bis sie gelernt haben, diese den gewünschten Zeitraum einzuhalten. Solange es sich dabei um eine Person handelt, wird die Schwierigkeit noch zu überwinden sein. Wenn aber zur Darstellung der Idee mehrere Figuren notwendig sind? Nun, dann vervielfältigen sich die Forderungen an die Beobachtungsfähigkeit des Photographen und die Unbeweglichkeit der gestellten Figuren. Der Photograph muss nicht nur sicher die Bewegung der einzelnen Figur im Auge behalten, er muss „auch noch auf den Zusammenhang der Figuren untereinander Obacht geben. Das Bild soll einheitlich wirken. Alle Figuren und alle Gegenstände müssen durchaus in einen Gesamtausdruck übergehen." Diese Bedingungen sind richtig, aber die Ausführung ist unmöglich. Es müssen soviel glückliche Momente zusammenwirken, um nach dieser Methode zu dem erdachten Ziele zu gelangen. Das endliche Resultat wird günstigenfalls dem gleichkommen, was wir unter „lebendes Bild" verstehen, das nur den Schein gibt. Die Darstellung wird in 99 Fällen verloren werden, da alles nur vom Erfassen des richtigen Augenblicks abhängt und jede Bewegung Anfang, Mitte und Ende hat. Legen wir die gesamte Ausgestaltung unserer Figuren fest, so schwindet das Leben, die Natur, und die Natur ist immer viel ausdrucksvoller als alles, was man künstlich erreichen kann. Angenommen aber, es treten alle gewünschten Momente zusammen, die Figuren vermögen die verlangten Stellungen auszuhalten, das



Bild ist „vollendet" arrangiert, dann handelt es sich nur um ein „Abphotographieren", dann ist der Photograph nicht Kunstphotograph, sondern ein geschickter Regisseur, der auch photographieren kann.

Diese Methode hat schliesslich auch zu den merkwürdigen Erzeugnissen geführt, die die Kritik mit Recht als zwitterhaft bezeichnet hat. Der Photograph ist nicht zufrieden gewesen mit dem, was die Natur ihm zeigte, er wollte zeigen, dass es keine Sprache in der Malerei gäbe, die er nicht auch sprechen könne. Er wagte sich an „Madonnen", welchen er Heiligenscheine anmalte. Mit Verwendung von Akten versuchte er sich in Schilderungen wie „In Arkadien", „Pieta", „Bacchanten", „Träumende Dryaden" u. a. m. Der Erfolg war: er wurde ausgelacht.

Schon Robinson, einer der ersten Photographen, die sich auch theoretisch mit der künstlerischen Photographie beschäftigt haben, schrieb: „Es ist kein Fehler für den Photographen, dass seine Kunst ihn nicht so weit führt, wie Farbe, Pinsel



und Phantasie den Maler. Der Photograph darf sich durch seine Erfindungsgabe nicht verleiten lassen, etwas darstellen zu wollen, was in der Natur nicht wirklich vorkommt. Tut er es dennoch, so vergeht er sich gegen seine Kunst, denn man weiss, dass sein Bild einen Gegenstand vorstellt, der für eine gewisse Zeit vor seine Kamera gestellt werden musste.“ Und man denke sich trunkene Bacchanten, träumende Dryaden zu inscenieren, sie wirklich zu arrangieren, um sie „abzuphotographieren“. Welch ein Beginnen! Gestalten, die nur in der Phantasie leben und leben können, durch etwas so Reales wie die Linse erfassen zu wollen! Widersinnigkeiten, die Misslingen straft, Frevel gegen das Schöpferische der freien Künste.

Der Photograph kann, hiess es auch in einer Zeitschrift für bildende Kunst sehr richtig, die engeren Grenzen der Kunst, innerhalb deren die Phantasie ein unbeschränktes Regiment führt, nicht überschreiten. Er kann keinen Heiligenschein festhalten, weil unser sterbliches Auge so wenig wie die Linse des Apparates einen solchen aus der Wirklichkeit wahrnehmen kann. Wenn einer einen hübschen Mädchenkopf photographiert hat, meinetwegen sogar künstlerisch einwandfrei, und unter den Abzug schreibt: „Das Märchen“, wenn er eine andere Jungfrau pomphaft „Die Gebieterin“ nennt und eine alte Bäuerin für „Das Alter“ ausgibt, so beweist er damit, dass er trotz seiner sonstigen Vorzüge und trotz seines Könnens seine Kunst missversteht, aber nicht etwa, dass photographische Kunst als Begriff ein Unding sei; dieselbe ist und bleibt an die Gegenständlichkeit der Dinge gebunden.



die Aufgaben der im engeren Sinne freischöpferischen, der gestaltenden Kunst sind ihr zu lösen versagt.

Es kommt noch dazu, dass für fast alle solcher, bis dahin vorgekommenen photographischen Darstellungen Nachempfindung massgebend war, oder das Streben, etwas Ausserordentliches, etwas „Bedeutendes“ zu machen. Typische Zeichen eines unfruchtbaren Dilettantismus, der äusserlich der Kunst wohl ähnlich, innerlich aber unkünstlerisch, da er nur auf den Effekt ausgeht, produziert. „Nur nicht geistreich sein wollen, sondern einfach, nicht künstlerisch, sondern natürlich.“

Der Photograph beginnt sich im allgemeinen erst dann mit der Beobachtung und Anwendung der Figur zu beschäftigen, wenn er sich im rein Landschaftlichen bereits geübt hat. Er glaubt, es gelte dabei ganz besondere Schwierigkeiten zu überwinden. Oft bringt er aus Lehrbüchern und Mitteilungen anderer Kunstjünger falsche Vorstellungen über die bedeutend klingenden Begriffe „Komposition“, Bewegung, Ausdruck mit, die ihn eben leicht dazu verführen, „lebende Bilder“



zu stellen, ähnliche Arrangements zu treffen, wie er sie bei diesem oder jenem Ausstellungsbilde eines Malers gesehen hat.

In den meisten Fällen muss der Photograph den Vorwurf nehmen, wie ihn die Natur bietet. Auch beim Figurenbilde. Er kann den Standpunkt, seinen Apparat verändern, warten, bis durch Verschiebung, Hervor- und Zurücktreten einzelner Figuren eine günstigere Verteilung der Massen, eine glücklichere Anordnung resultiert, wie etwa Emil Hottheil seine guten Hafen- und Strandszenen erwartet haben mag, Henneberg seine „Marktplatzschilderung", Spitzer seinen „Abschied" oder Hofmeister seine „Schafherde". Solche Szenen als „lebende Bilder" zu stellen, würde Stimmung zerstören, die Statisten ermüden und die Beobachtungsfähigkeit des Photographen aufs äusserste anstrengen. Die Gruppen- und Familienbilder der Berufsphotographen von heute bestätigen nur, wie unmöglich es ist, sich damit abzumühen, Leben und Bewegung durch Anordnung erzielen zu wollen. Überall da, wo es sich um mehr als zwei oder drei Figuren handelt,



wird die Möglichkeit, den Ausdruck des Ganzen zu beherrschen, immer fraglich sein und der Amateur besser tun, sich gar nicht an ein Arrangement heranzuwagen, wenn er Natürlichkeit, Beseitigung alles Gemachten erreichen will.

Einfacher liegen die Verhältnisse, wenn nur eine oder zwei Figuren gebraucht werden, wie dies auch in den meisten unserer Bilder der Fall ist. Da haben Spitzer, Vonachten, Gottheil-Danzig, Eickemeyer, Coste, Prokop, Dubreuil, Stirling, White, Fischer u. a. sehr Befriedigendes geleistet. Einige dieser Bilder sind in der Auffassung des Sujets so fein, dass sie ein Maler nicht besser hätte komponieren können. Man betrachte das „Liebespaar“ von Dubreuil, ein Bild von tiefem Stimmungsausdruck, glücklich in der Verteilung der Massen, sicher im Ausschnitt und in der Charakteristik, oder die „Feldarbeiterinnen“ von Coste,



die so typisch in der Bewegung und so wirkungsvoll gegen das Sonnenlicht stehen, oder V o n a c h t e n s ausgezeichnete Aufnahme von den beiden „Wäscherinnen", die mit zu den bildmässigsten Photographieen zu zählen ist, die wir hier zeigen können, oder die sehr gelungenen Gartenbilder von H o l l n e l l, von denen „Die Bleiche" geradezu ein Meisterstück genannt werden muss. Hier wirken die beiden Figuren schon mehr als Staffage: so unansehnlich sie im Raum stehen, sie geben aber trotzdem dem Bilde den Halt. Man möchte sie an keiner anderen Stelle wünschen. Trotzdem sie gewiss „hineingestellt" sind, ist der Schein des Zufälligen durchaus gewahrt. Auch in kunsttechnischer Beziehung muss dieses Bild in erster Linie genannt werden. Die dunklen und hellen Flecke sind ausserordentlich glücklich verteilt, wagerechte und senkrechte Linien sind in guter Abwechslung gegeben, die feine Abstufung der Tonwerte helfen zu einer schönen perspektivischen und räumlichen Tiefe, Vorzüge, die selten vereint in photographischen Abbildungen zu finden sind. So gut z. B. auch „Der pflügende Bauer" von Funke aufgefasst ist, die Wiedergabe der Weite erscheint trostlos und die Landschaft ist zu uninteressant und eintönig. Die Einzelheiten im Vordergrunde und die Luft sind so aufdringlich, dass das Hauptmoment im Bilde darunter leidet. Man fühlt nicht, was



dem Photographen Veranlassung zum Bilde war, die Luftstimmung oder der Bauer, da beide gleich stark auftreten. Es kann daraus die Regel abgeleitet werden, dass Landschaft und Figur nie gleichwertig in der Stärke des Ausdrucks wirken dürfen. Eines muss dem anderen untergeordnet werden, anders ist eine harmonische Wirkung nicht zu erreichen. Der Photograph muss sich über das, worauf es ihm ankommt, absolut klar sein, er muss alles andere, was nicht so wichtig ist, unterdrücken, mildern oder ganz beiseite lassen, um das Wesentliche zu kräftigen. „Je stärker er dies kann, um so besser für sein Bild. Es mag vorkommen, dass er dadurch vieles, im einzelnen Reizvolles weglassen muss, aber der haupt-

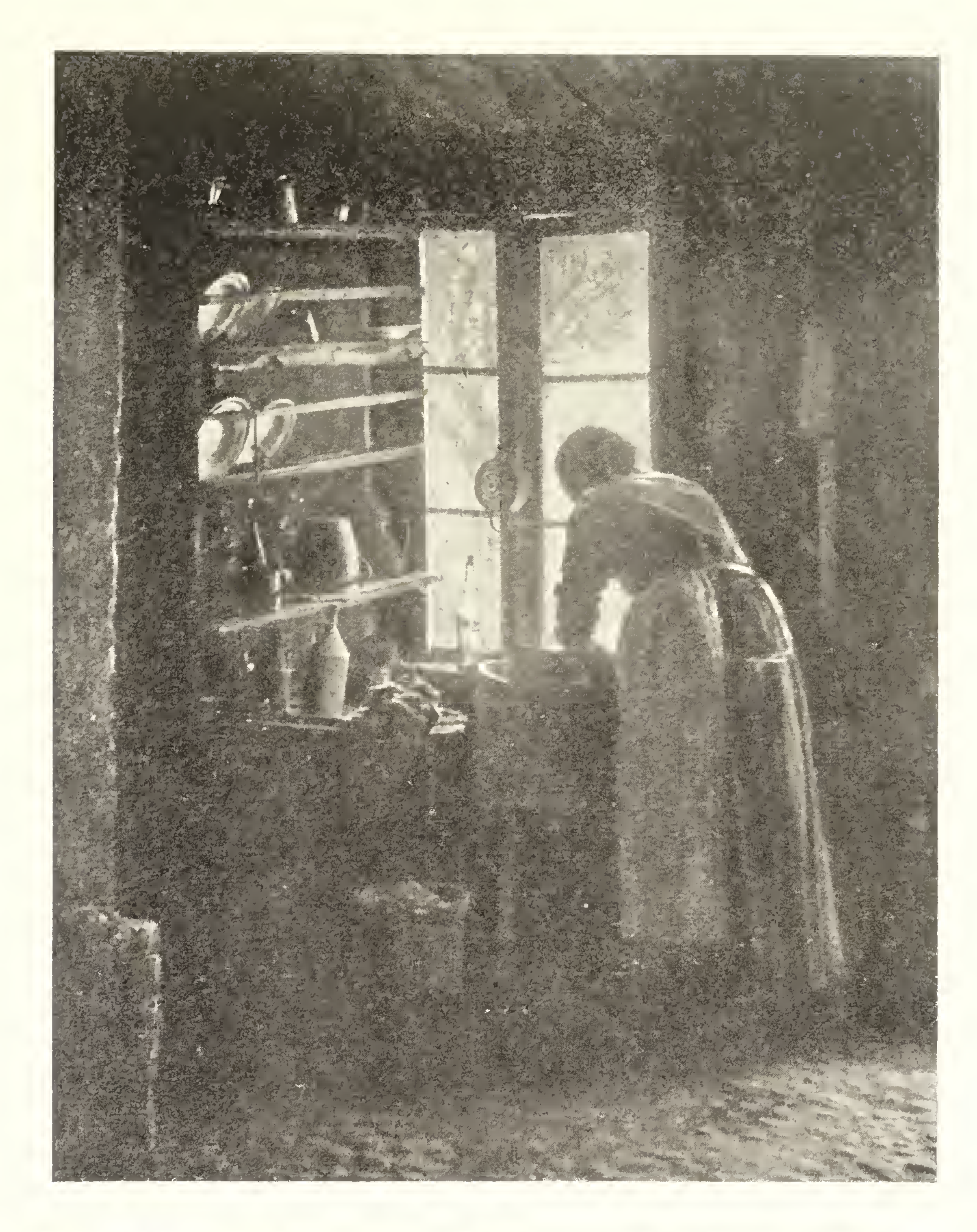


sache zuliebe wird er es tun müssen." Das Wesentliche, die Hauptsache erkennen und diese zur Geltung zu bringen, darauf kommt es an. „Gib acht", schreibt Floerke, „was auf dich wirkt. Erst wenn du das ‚Warum' weißt, beginne; den meisten Dingen ist mehr als ihr Recht geschehen, wenn man sie andeutet. Deutlich sein, ist die erste künstlerische Bedingung." Man wird aber nur dann sie erfüllen, wenn man mit sich selbst über die Wirkung im klaren ist. So stellte Henneberg in seinem Bilde „Villa Hadrians bei Rom" die Pinie mit wirklichem Gefühl und Bewußtsein der Notwendigkeit für den bildlichen Abschluß hinein. Sie erst gibt dem Bilde die Größe durch den Gegensatz, sie bringt das Ganze zusammen. Trotz ihrer Unscheinbarkeit wirkt sie sprechend, den



grossen Massen gegenüber ernsthaft im Ausdruck der Bewegung. Und das ist nicht Zufall. Mit demselben feinen Gefühl hat er die einzelne Figur in anderen, ebenso vollkommenen photographischen Bildern verwendet. Ich erinnere an seine prächtige „Villa Torlonia“, den „Abhang“ oder den „Spaziergang“ (sämtlich im Gravürenwerk Henneberg, Kühn, Watzek). Solche Lösungen überzeugen mehr, als es Worte vermögen. Sie beweisen, dass der Photograph die Figur sehr wohl auch „gestellt“ benutzen kann. Es kommt nur darauf an, wie er es anfängt, ob er zu wählen versteht, ob er ihr seine Gefühle mitzuteilen, ob er sie in Einklang zur Umgebung zu bringen vermag.

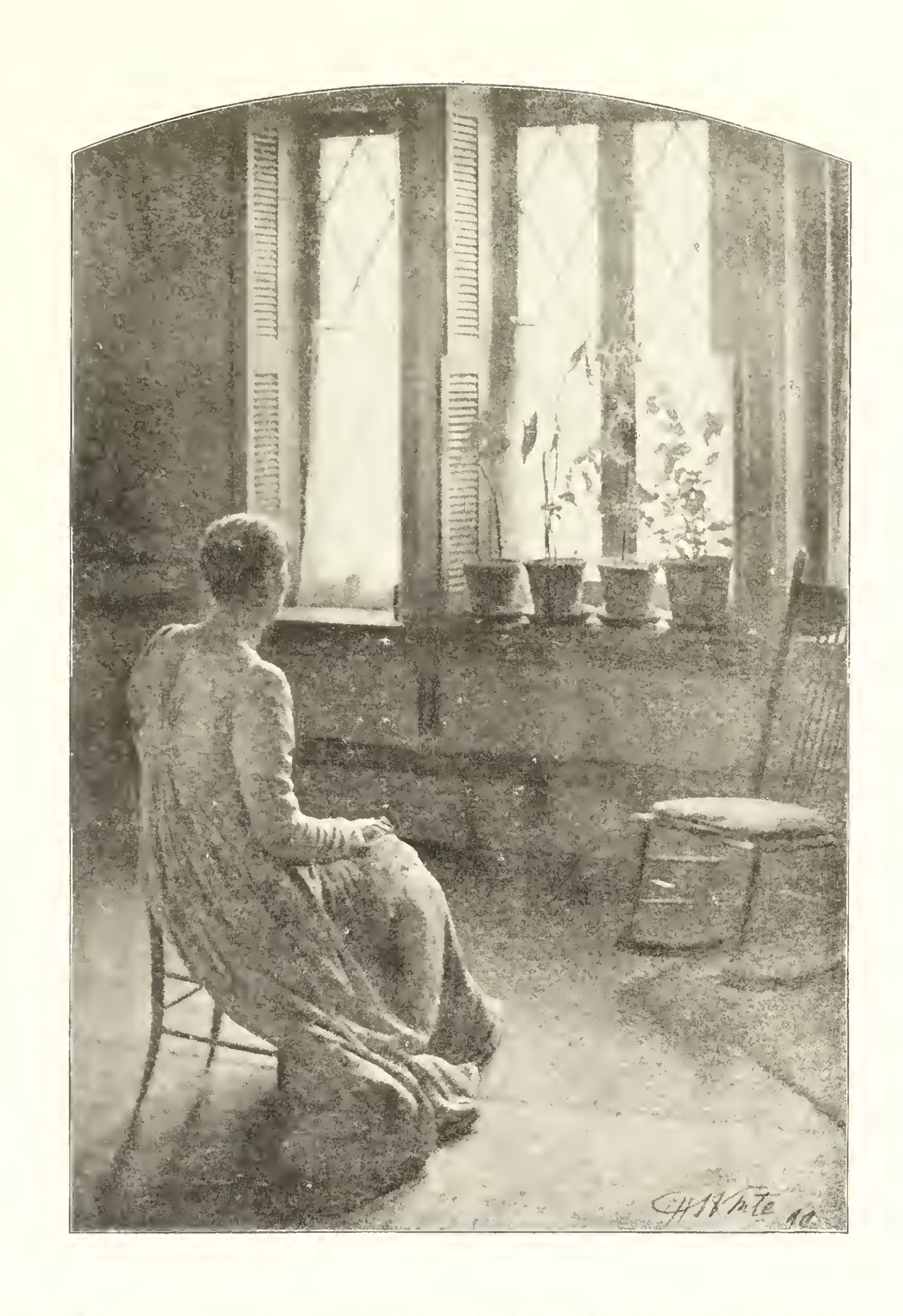
Doch ein paar Zeilen über die Figurenaufnahmen im geschlossenen Raum von Fischer, Weimer, Stirling, White, v. Merck und Kübeler. Es sind anregende Beispiele, wenn auch nicht alle einwandfrei. Zu den besten zählen die in



einem Atelier aufgenommene, sitzende Dame von Fischer und das Interieur einer Gastwirtschaft von Weimer. In dem Bilde des ersteren zeigt sich ein feiner Sinn für abschliessende, räumliche Wirkung. Die Figur sitzt in natürlicher Bewegung zwischen den Reflexen des Sonnenlichtes an der Stelle, auf welche der Blick des Beschauers zuerst fällt. Sie beherrscht den Raum. Wünschenswert wäre nur eine kleine Abwechslung in den Schattentönen, die etwas zu gleichwertig wirken. Was hier zu wenig, ist bei dem Bilde Weimer's zu viel. So glücklich auch dieses in der Auffassung ist, es erscheint infolge der stellenweise zu stark hervortretenden



Beiwerks etwas unruhig. Und die Schärfe, bezw. Unschärfe ist nicht richtig bemessen, der Hintergrund wirkt klarer, bestimmter als der Vordergrund. Trotzdem muss die Art, wie der Vorwurf in den Rahmen gebracht, wie der Schein des Zufälligen gewahrt ist, insofern als keine der fünf Personen den Photographen zu ahnen scheint, und die Wiedergabe des Lichts gelobt werden, mehr als bei dem ähnlichen Vorwurf von Kübeler, in welchem die Schatten gar zu schwer und die beleuchteten Stellen zu hart sind. Die gleich behandelten, dreimal wiederkehrenden Spitzlichter stören, auch steht die einfache, breite Lichtquelle zu ihnen in nicht ver-



glänzlichem Gegensatz. Das ist bei dem „Zimmerinterieur“ der Baronin Wirth besser gemacht, das überhaupt als ein vortreffliches Bild hingestellt werden könnte, wenn es im ganzen heller gehalten wäre. Es wirkt gar zu nächtlich, und draußen, wie an dem im Licht verschwimmenden Raum und den scharfen Reflexen am Fenster zu merken ist, scheint die Sonne zu strahlen. Gewiß, die gewöhnliche Photographie gibt so etwas nicht zuverlässig und es ist besser, es bei dieser gewöhnlichen Wiedergabe zu lassen, als nach jenem schlechten, von unkundigen Photographen aufgestellten



Rezept die tiefen Schatten vor der Aufnahme durch die Reflexe aufzustellender Spiegel, heller Tücher und dergl. aufzuhellen, das ergibt noch falschere Effekte. Der richtige Weg ist der schon weiter oben erwähnte, die Fehler während der Entwicklung und Herstellung des positiven Bildes der Natur und der räumlichen Wirkung entsprechend abzuändern.

In den beiden, im Motiv sich ähnlichen Bildern der Amerikaner White und Stirling bemerken wir diese Schwere der Schatten nicht, sehen aber wieder andere Schwächen. Stirling ist zu unklar. Die Dame scheint Blumen zu begiessen. Es hätte durchaus nicht geschadet, wenn diese und mit ihnen auch die Hände der Dame deutlicher zu sehen wären. Eines ist aber sehr fein in dieser Aufnahme, das ist die Wiedergabe des Lichts. Man muss das Bild aus etwa 1 m Entfernung betrachten, dann kommt die richtige Behandlung des Lichts zur Geltung. Besonders die Figur wirkt schön durchmodelliert. Das Verhältnis der Licht- und Schattenpartieen und ihrer Werte ist gut herausgebracht. Lediglich als „Bild“ gesehen, wünschte man aber hinter der Figur noch etwas zu sehen. Durch Einführung einer senkrechten Linie wäre nicht nur die Figur scheinbar mehr in den Vordergrund gerückt, die etwas kahle Fläche belebt, sondern auch, mit Böcklin zu reden: Senkrechte Linien hinter einer Figur sind immer vorteilhaft, da die geringste, feinste Bewegung sprechend und bedeutungsvoll wirkt, während sie ohne diese oder zwischen



bewegter Form befangen oder gar steif aussieht. Ein ähnlicher Fall liegt auch bei dem Bilde Wiltes vor, in dem die Figur „hineingesetzt" erscheint. Der leere Stuhl auf der anderen Seite des Raumes ist nicht ganz Masse genug, um das Gegengewicht zu geben. Die Figur ist zu isoliert und wirkt daher steif. Auch ist die Stelle, an der sie sich befindet, vom Photographen nicht geschickt gewählt. Die senkrechten Linien, sowie die horizontale, helle Fläche des Fensters sind zu stark, zu nahe für die leise Bewegung der Figur. Fenster und Figur streiten um das Hauptinteresse im Bilde. In der Idee sind diese Art Aufnahmen aber dankbar und lehrreich. Jeder ernsthaft strebende Photograph sollte sich an ihnen üben. Im geschlossenen Raum kann er Herr des Lichtes sein, er kann alles sorgfältig und in Ruhe beobachten. Er kann in seinen Bildern nachprüfen, ob die Licht- und Schattenmassen richtig als Werte stehen, ob die Gesamterscheinung einheitlich und wahr wirkt. Und hat er sich darin wirklich geübt, sein Auge für die Abstufungen der Töne, den Wechsel der Linien empfindlich gemacht, wird ihm auch die Auffassung der Dinge in der freien Natur geringere Schwierigkeit bereiten. M. M.

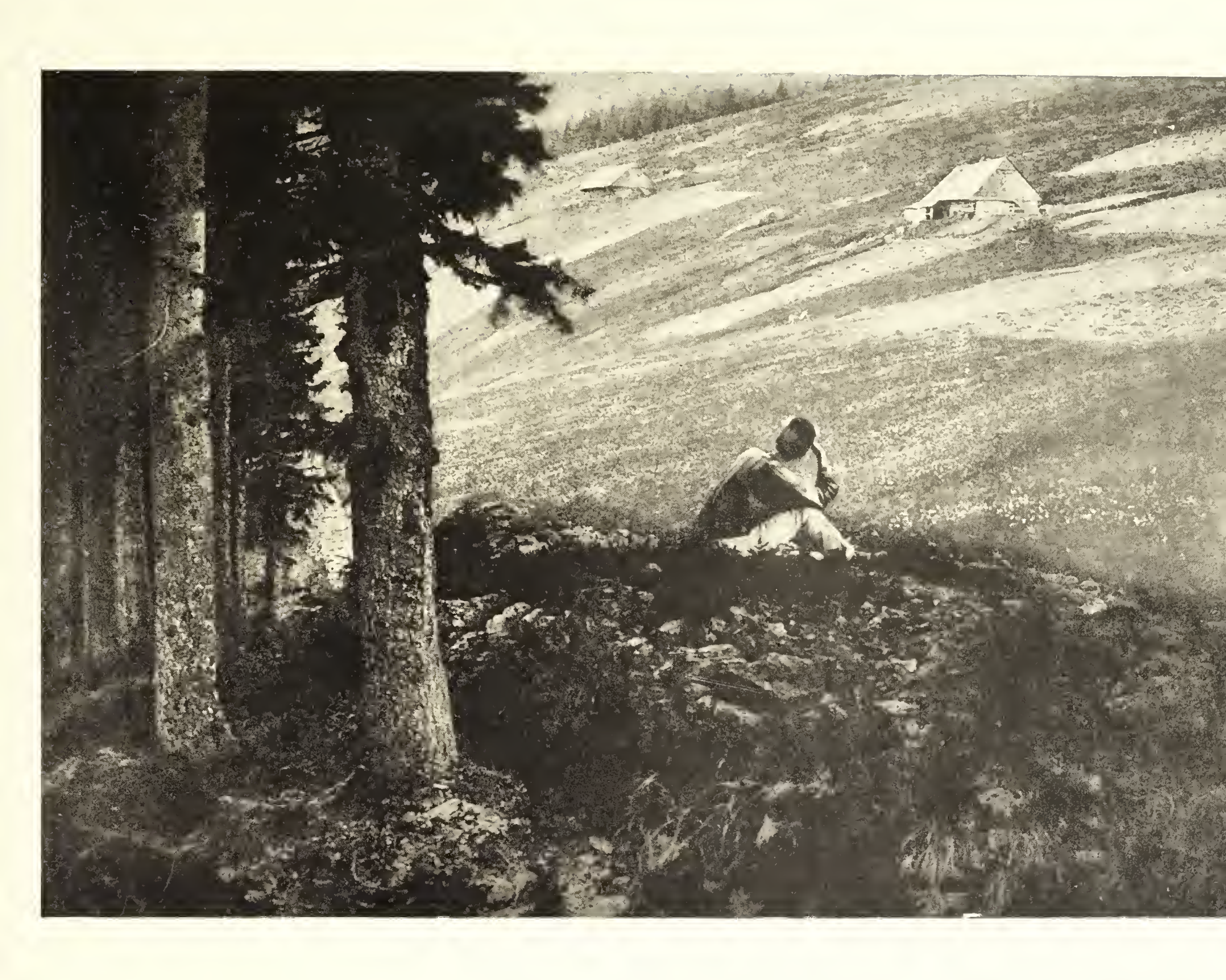














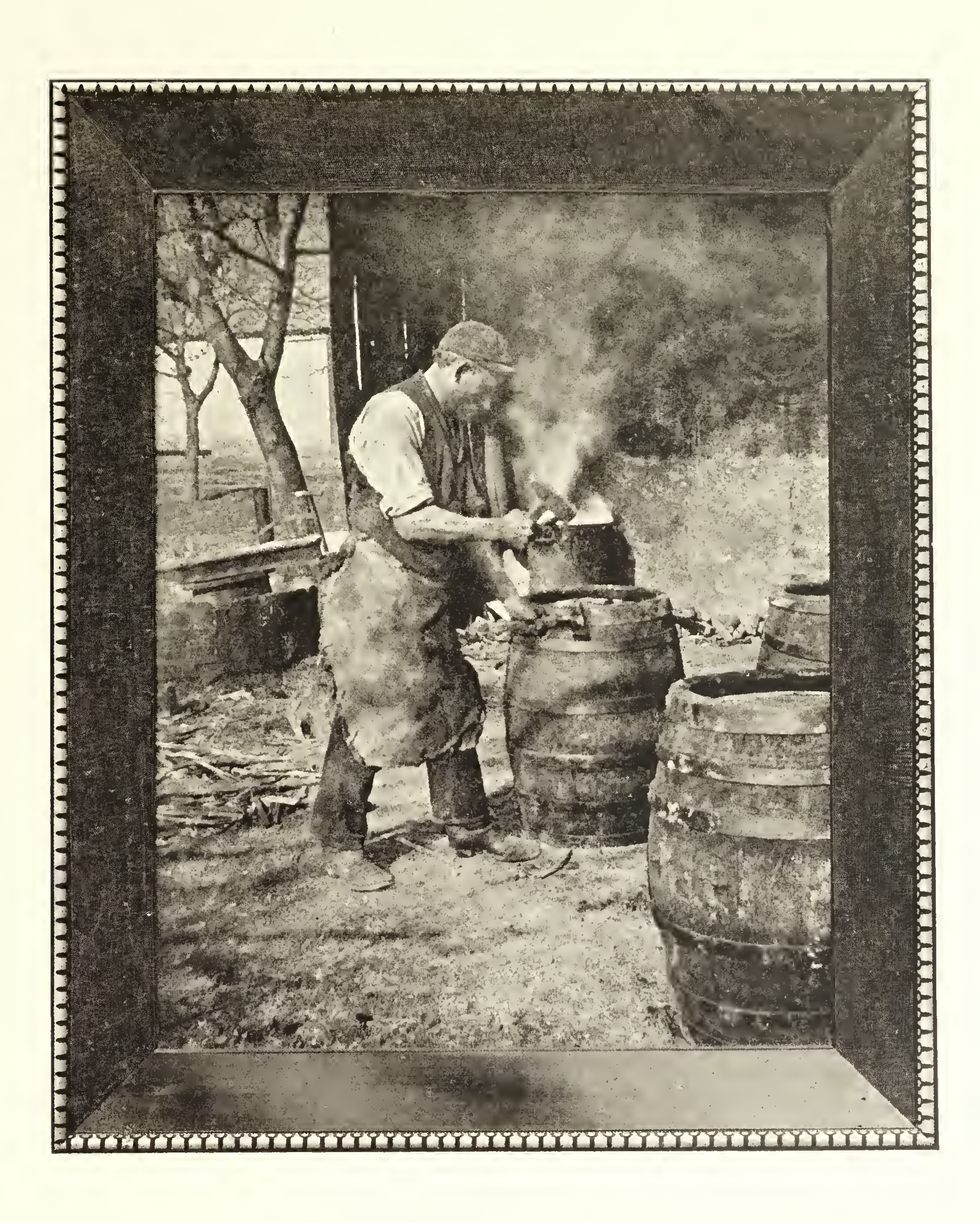



K. PROKOP 1903




E. GOTTHEIL,


HUGO
HENNEBERG
1901








E. GOTTHEIL
Königsberg i/P

ILLUSTRIERTE WERKE ÜBER KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE.

GRAVÜREN PRACHTWERK

enthaltend zahlreiche Heliogravüren nach den hervorragendsten Gummidrucken von Hugo Henneberg in Wien, Heinrich Kühn in Innsbruck, Prof. Watzek † und erläuterndem Text mit großen Autotypien. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. — Preis in geschmackvoller Ganzleinenmappe im Format 37×39 cm. 40 M. ·

JAHRBUCH FÜR KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE

DIE PHOTOGRAPHISCHE KUNST IM JAHRE 1902, 1903, 1904, 1905

herausgegeben von F. Matthies-Masuren. — Preis pro Jahrgang 8 M., gebunden 9 M. — Vornehme Ausstattung. Jeder Jahrgang enthält über 130 Abbildungen und Kunstbeilagen sowie Aufsätze erster Autoren. In jedem Jahre gelangt ein Band von gleichem Umfange und gleicher Ausstattung zur Ausgabe. · · · · · · · · · · ·

BILDMÄSSIGE PHOTOGRAPHIE

mit Benutzung von H. P. Robinsons „Der malerische Effekt in der Photographie". Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. Mit 40 Vollbildern. — Preis geb. 8 M. In zwei Teilen findet der Anfänger wie der Vorgeschrittene lehrreiche Angaben über die bildmäßige Wirkung landschaftlicher und figureller Vorwürfe. Es werden keinerlei photographisch-optische oder chemische, sondern lediglich kunsttechnische Fragen behandelt. · · · · · · · ·

AUSZÜGE AUS EINIGEN URTEILEN DER TAGESPRESSE ÜBER DIESE WERKE:

· · · Mit dem Gravürenwerk ist ein Werk von dauerndem Werte geschaffen, das mustergültig in der Ausstattung ist und zu dessen Herstellung nicht unbeträchtliche Kosten aufgewendet wurden. · · · Die hervorragendsten Werke der drei Künstler sind hier in vorzüglichen Reproduktionen der Öffentlichkeit übergeben. · · · (Archiv für Buchgewerbe)

· · · Wie diese drei Künstler zu solchen Schöpfungen kamen, wie überhaupt das Verhältnis der Photographie zu den bildenden Künsten, zur Kunst überhaupt steht, können wir aus dem zweiten Werke, „Bildmäßige Photographie" ersehen, das wir als das bedeutendste der in den letzten Jahren erschienenen kunstphotographischen Werke bezeichnen müssen. · · · · · · · · · · (Chemn. N. Nachr.)

· · · Zu denjenigen Schriften, die es ernsthaft mit ihrem wichtigen Thema nehmen, gehört die Bildmäßige Photographie. · · · · · · · · · · · · · · · (Dresdener Journal)

· · · Es ist ein eminent interessantes und ein eminent nützliches Buch, es ist eine theoretische und eine praktische Ästhetik. · · · · · · · · · · · · · · · (Magdeburger Zeitung)

· · · Die Photographische Kunst 1902 und 1903 bietet in ihrem reichen textlichen und illustrativen Inhalt ein treffliches Studienmaterial. · · · Keine einzige der Illustrationen fällt durch Härte und unkünstlerische Auffassung heraus. · · · · · · · · · · · · · · · · · · · (Neue Züricher Zeitung)

· · · Ich wünsche dem Buche „Bildmäßige Photographie" die weiteste Verbreitung, es ist das ästhetisch brauchbarste Mittel gegen die verheerenden Folgen der photographischen Zuckerbäckerei. · · · · · (Tägliche Rundschau)



